

Die Tonkunst in ihren Beziehungen zur Natur  
Dokumente und Material zu Eduard Hanslicks  
Ästhetik-Traktat „Vom Musikalisch-Schönen“  
Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst  
Herausgegeben von Leopold Schweitzer

Eduard Hanslick

13. März 1854

**1 Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst. Montag, den 13. März 1854. No. 11.**

Das Verhältniß zur Natur ist für jedes Ding das Erste, darum das Ehrwürdigste und das Einflußreichste. Wer auch nur flüchtig an den Puls der Zeit gefühlt, der weiß wie die Herrschaft dieser Erkenntniß in mächtigem Anwachsen begriffen ist. Durch die moderne Forschung geht ein so starker Zug nach der Naturseite aller Erscheinungen, daß selbst die abstraktesten Untersuchungen merklich gegen die Methode der Naturwissenschaften gravitieren. Auch die Aesthetik, will sie kein bloßes Scheinleben führen, muß die knorrige Wurzel kennen wie die zarte Faser, an welcher jede einzelne Kunst mit dem Naturgrund zusammenhängt. Hat in dieser Kenntniß die Wissenschaft des Schönen für Maler und Poeten Fragmentarisches geliefert, so schuldet sie dem Musiker nicht viel weniger als Alles.

Man, pflegte die Naturbeziehungen der Musik hauptsächlich nur aus physikalischem Standpunkte zu betrachten und ist über Schallwellen, Klangfiguren, Monochord u. s. w. wenig hinausgekommen. Geschah irgend ein Schritt zu großartigerer Untersuchung, so gerieth er alsbald ins Stocken, weil er vor seinen eigenen Resultaten erschreckt oder doch vor dem allzuheftigen Konflikt mit der herrschenden Lehre. Und doch erschließt das Verhältniß der Tonkunst zur Natur die wichtigsten Folgerungen für die musikalische Aesthetik. Die Stellung ihrer schwierigsten Materien, die Lösung ihrer kontroversesten Fragen hängt von der richtigen Würdigung dieses Zusammenhangs ab.

Die Künste — vorerst als empfangend, noch nicht als rückwirkend betrachtend, — stehen zu der umgebenden Natur in einer doppelten Beziehung. Erstens durch das rohe körperliche Material, aus welchem sie schaffen, dann durch den schönen Inhalt, den sie für künstlerische Behandlung vorfinden. In beiden Punkten verhält sich die Natur zu den Künsten als mütterliche Spenderin der ersten und wichtigsten Mitgift. Es gilt den Versuch, diese Ausstattung im Interesse der musikalischen Aesthetik rasch zu besichtigen und zu prüfen, was die vernünftig und darum ungleich schenkende Natur für die Tonkunst gethan hat.

Untersucht man, in wiefern die Natur Stoff für die Musik biete, so ergibt sich, daß sie dies nur in dem untersten Sinn des rohen Materials thut, welches der Mensch zum Tönen zwingt. Das stumme Erz der Berge, das Holz des Waldes, der Thiere Fell und Gedärm sind Alles was wir vorfinden, um den eigentlichen Baustoff für die Musik: den reinen Ton zu bereiten. Wir erhalten also vorerst nur nurnen Material zum Material. Dies letztere ist der reine. Er ist erste und unumgängliche Bedingung nach Höhe und

Tiefe bestimmte, d. i. meßbare Tondungung jeder Musik. Diese gestaltet ihn zu Melodie und Harmonie, den zwei Hauptfaktoren der Tonkunst. Beide finden sich in der Natur nicht vor; sie sind Schöpfungen des Menschengestes. Das geordnete Nacheinanderfolgen meßbarer Töne, welches wir Melodienennen, begegnen wir in der Natur auch nicht in den dürftigsten Anfängen; ihre successiven Schallerscheinungen entbehren der verständlichen Proportion und entziehen sich der Reduktion auf unsere Skala. Die Melodie aber ist, mit einem neuern Schriftsteller zu sprechen, „der springende Punkt,“ das Leben, die erste Kunstgestalt des Tonreichs, an sie ist jede weitere Bestimmtheit, alle Erfassung des Inhaltes geknüpft.

Eben so wenig wie Melodie kennt die Natur, diese großartige Harmonie aller Erscheinungen, Harmonim musikalischen Sinn, als Zusammenklängen bestimmter Töne. Hat Jemand in der Natur einen Dreiklang gehört, einen Sext- oder Septimakkord? Wie die Melodie, so war auch (nur in viel langsameren Fortschreiten) die Harmonie ein Erzeugniß menschlichen Geistes.

Die Griechen kannten keine Harmonie, sondern sangen in der Oktave oder im Einklang, wie noch heut zu Tage jene asiatischen Völkerschaften, bei welchen überhaupt Gesang angetroffen wird. Der Gebrauch der Dissonanzen, wozu auch Terz und Sext gehörten, begann allmählig vom zwölften Jahrhundert an, und bis ins fünfzehnte beschränkte man sich bei Ausweichungen auf die Oktave. Jedes der Intervalle, die jetzt unserer Harmonie dienstbar sind, mußte einzeln gewonnen werden, und oft reichte ein Jahrhundert nicht hin für solch kleine Errungenschaft. Das kunstgebildetste Volk des Alterthums, sowie die gelehrtesten Tonsetzer des früheren Mittelalters konnten nicht, was unsere Hirtinnen auf der entlegensten Alpe: in Terzen singen. Durch die Harmonie aber ist der Tonkunst nicht etwa ein neues Licht aufgegangen, sondern zum ersten Mal Tag geworden. „Die ganze Tonschöpfung wurde von dieser Zeit an erst ausgeborn.“ (Nägeli.)

Harmonie und Melodie fehlen also in der Natur. Nur ein drittes Element in der Musik, dasjenige von dem die beiden ersten getragen werden, existirt schon vor und außer dem Menschen: der Rhythmus. Im Galopp des Pferdes, dem Klappern der Mühle, dem Gesang der Amsel und Wachtel äußert sich eine Einheit, zu welcher aufeinanderfolgende Zeittheilchen sich zusammenfassen und ein anschauliches Ganze bilden. Nicht alle, aber viele Lautäußerungen der Natur sind rhythmisch. Und zwar herrscht in ihr das Gesetz des zweitheiligen Rhythmus, als Hebung und Senkung, Anlauf und Auslauf. Was diesen Naturrhythmus von der menschlichen Musik trennt, muß alsbald auffallen. In der Musik gibt es nämlich keinen isolirten Rhythmus als solchen, sondern nur Melodie oder Harmonie, welche rhythmisch sich äußert. In der Natur hingegen trägt der Rhythmus weder Melodie noch Harmonie, sondern nur unmeßbare Luftschwingungen. Der Rhythmus, das einzige musikalische Urelement in der Natur ist auch das erste, so im Menschen erwacht, im Kinde, im Wilden sich am frühesten entwickelt. Wenn die Südsee-Insulaner mit Metallstücken und Holzstäben rhythmisch klappern und dazu ein unfaßliches Geheul ausstoßen, so ist das natürliche Musik, denn es ist eben keine Musik. Was wir aber einen Tiroler Bauer singen hören, zu welchem anscheinend keine Spur von Kunst gedrungen, ist durchaus künstliche Musik. Der Mann meint freilich, er singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist: aber damit dies möglich wurde, mußte die Saat von Jahrhunderten wachsen.

Wir hätten somit die nothwendigen Elementarbestandtheile unserer Musik betrachtet und gefunden, daß der Mensch von der ihn umgebenden Natur nicht musizieren lernte. In welcher Art und Folge sich unser heutiges Tonsystem ausgebildet hat, lehrt die Geschichte der Tonkunst. Wir haben diese Nachweisung voraussetzen und nur ihr Ergebnis festzuhalten, daß Melodie und Harmonie, daß unsere Intervallen-Verhältnisse und Tonleiter, die Theilung von Dur und Moll nach der verschiedenen Stellung des Halbtons, endlich die schwebende Temperatur, ohne welche unsere (europäisch-abendländische) Musik unmöglich wäre, langsam und allmählig entstan-

dene Schöpfungen des menschlichen Geistes sind. Die Natur hat dem Menschen nur die Organe und die Lust zum Singen mitgegeben, dazu die Fähigkeit, sich auf Grundlage der einfachsten Verhältnisse nach und nach ein Tonsystem zu bilden. Man hüte sich vor der Verwechslung, als ob dieses (gegenwärtige) Tonnothwendig in der Natur läge. Diesystem selbst Erfahrung, daß selbst Naturalisten heut zu Tage mit den musikalischen Verhältnissen unbewußt und leicht handtiren, wie mit angeborenen Kräften, die sich von selbst verstehen, stempelt die herrschenden Tongesetze keineswegs zu Naturgesetzen; es ist dies bereits Folge der unendlich verbreiteten musikalischen Kultur., Hand bemerkt ganz richtig, daß darum auch unsere Kinder in der Wiege schon besser singen, als erwachsene Wilde. „Läge die Tonfolge der Musik in der Natur fertig vor, so sänge auch jeder Mensch und immer rein“ . , Hand Aesth. d. T.I. S. 50. Ebendasselbst wird passend angeführt, daß die Galenin Schottland bekanntlich mit indischen und chinesischen Völkerstämmen den Mangel der Quarte und Septime theilen, die Folge ihrer Töne also c d e g a c lautet. Bei den körperlich sehr ausgebildeten Patagoniern im südlichen Amerikafindet sich keine Spur von Musik oder Gesang.

Wenn man unser Tonsystem ein „künstliches“ nennt, so gebraucht man dies Wort nicht in dem raffinirten Sinn einer willkürlichen, konventionellen Erfindung. Es bezeichnet bloß ein Gewordenes im Gegensatz zum Erschaffenen.

Dies übersieht M., wenn er den Hauptmann Begriff eines künstlichen Tonsystems einen „durchaus nichtigen“ nennt, „indem die Musiker eben so wenig haben Intervalle bestimmen und ein Tonsystem erfinden können als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache und die Sprachfügung erfunden haben“ . „Die Natur der Harmonik und Metrik,“ 1853, Leip, Breitkopf. S. 7. zig Grade die Sprache ist in demselben Sinn wie die Musik ein künstliches Erzeugniß, indem beide nicht in der äußeren Natur vorgebildet liegen, sondern unerschaffensind und erlerntwerden müssen. Nicht die Sprachgelehrten, aber die Nationen bilden sich ihre Sprache nach ihrem Charakter und Bedürfniß, erneuern und ändern sie fortwährend. So haben auch die „Tongelehrten“ unsere Musik nicht „errichtet,“ sondern lediglich das fixirt und begründet, was der allgemeine musikalisch befähigte Geist mit Veraber nicht mitnünftigkeit Notwendigunbewußt ersonnen hattekeit . Unsere Ansicht stimmt mit den Forschungen Jakob, welcher u. A. andeutet: „Wer nun Grimms Ueberzeugung gewonnen hat, daß die Sprache freie Menschenerfindung war, wird auch nicht zweifeln über die Quelle der Poesie und Tonkunst.“ („Ur;sprung der Sprache 1852.“)

Aus diesem Prozeß ergibt sich, daß auch unser Tonsystem im Zeitverlauf neue Bereicherungen und Veränderungen erfahren wird. Doch sind innerhalb des gegenwärtigen Systems noch zu große und vielfache Evolutionen möglich, als das eine Aenderung im Wesendes Systems anders als sehr fernliegend erscheinen dürfte. Bestände diese Bereicherung z. B. in der „Emancipation der Vierteltöne,“ wovon eine moderne Schriftstellerin schon Andeutungen im finden will, Chopin so würde Theorie, Compositions Johann, Kinkel Acht Briefe über Klavier.unterrichtlehre und Aesthetik der Musik eine total andere. Der musikalische Theoretiker kann daher gegenwärtig den Ausblick auf diese Zukunft noch kaum anders frei lassen, als durch die einfache Anerkennung ihrer Möglichkeit.

Unserem Anspruch, es gebe keine Musik in der Natur, wird man den Reichthum mannigfaltiger Stimmen einwenden, welche die Natur so wundervoll beleben. Sollte das Rieseln des Bachs, das Klatschen der Meereswellen, der Donner der Lawinen, das Stürmen der Windsbraut nicht Anlaß und Vorbild der menschlichen Musik gewesen sein? Hatten all die lispelnden, pfeifenden, schmetternden Laute mit unserm Musikwesen nichts zu schaffen? Wir müssen in der That mit Nein antworten. Alle diese Aeußerungen der Natur sind lediglich Schall und Klang, d. h. in ungleichen Zeittheilen aufeinanderfolgende Luftschwingungen. Höchst selten und dann nur isolirt bringt die Natur einen Tonhervor, d. i. einen Klang von bestimmter, meßbarer Höhe und Tiefe. Tönesind aber die Grundbedingung aller Musik. Mögen diese Klangäußerun-

gen der Natur noch so mächtig oder reizend das Gemüth anregen, sie sind keine Stufe zur menschlichen Musik, sondern lediglich elementarische Andeutungen einer solchen. Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Skala nicht angepaßt werden kann. Auch das Phänomen der Naturharmonie ist auf seine richtige Bedeutung zurückzuführen. Die harmonische Progression erzeugt sich auf der gleichbesaiteten Aeolsharfe von selbst, gründet also auf einem Naturgesetz, allein das Phänomen selbst hört man nirgend von der Natur unmittelbar erzeugt. Sobald nicht auf einem musikalischen Instrument ein bestimmter, meßbarer Grundton angeschlagen wird, erscheinen auch keine sympathischen Nebentöne, keine harmonische Progression. Der Mensch muß also fragen, damit die Natur Antwort gebe. Die Erscheinung des Echo erklärt sich noch einfacher. Es ist merkwürdig, wie selbst tüchtige Schriftsteller sich von dem Gedanken einer eigentlichen (nur unvollkommenen) „Musik“ in der Natur nicht losmachen können. Selbst, Hand von dem wir absichtlich früher Beispiele zitirten, welche seine richtige Einsicht in das inkommensurable, kunstunfähige Wesen der natürlichen Schallerscheinungen darthun, bringt ein eigenes Kapitel von der „Musik der Natur,“ deren Schallerscheinungen „gewissermaßen“ auch Musik genannt werden müssen. Ebenso Krüger. Wo es sich aber um Prinzipien Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst, S. 149, ff. Prinzipienfragen handelt, da gibt es kein „gewissermaßen,“ — was wir in der Natur vernehmen ist entweder Musik, oder es ist keine Musik. Das entscheidende Moment kann nur in die Meßbarkeit des Tons gelegt werden. legt den Nachdruck überall Hand auf die „geistige Beseelung“ „den Ausdruck inneren Lebens, innerer Empfindung,“ „die Kraft der Selbstthätigkeit, wodurch unmittelbar ein Inneres zur Aussprache gelangt.“ Nach diesem Prinzip müßte der Vogelgesang Musik genannt werden, die mechanische Spieluhr hingegen nicht; während gerade das Entgegengesetzte wahr ist.

— Die „Musik“ der Natur und die Tonkunst des Menschen sind zwei verschiedene Gebiete. Der Uebergang von der ersten zur zweiten geht durch die Ma. Ein wichtiger, folgenreicher Satz. Freithematiklich darf man ihn nicht so denken, als hätte der Mensch seine Töne durch absichtlich angestellte Berechnungen geordnet; es geschah dies vielmehr durch unbewußte Anwendung ursprünglicher Größen- und Verhältniß-Vorstellungen, durch ein verborgenes Messen und Zählen, dessen Gesetzmäßigkeit erst später die Wissenschaft konstatarie.

Dadurch, daß in der Musik alles kommensurabel sein muß, in den Naturlauten aber Nichts kommensurabel ist, stehen diese beiden Schallreiche unvermittelt neben einander. Die Natur gibt uns nicht das künstlerische Material eines fertigen, vorgebildeten Tonsystems, sondern nur den rohen Stoff der Körper, die wir der Musik dienstbar machen. Nicht die Stimmen der Thiere, sondern ihre Gedärme sind uns wichtig, und das Thier dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf.—

Nach dieser Untersuchung, welche für das Verhältniß des musikalisch Schönennur ein Unterbau, aber ein nothwendiger war, heben wir uns eine Stufe höher, auf eigentlich ästhetisches Gebiet.

Der meßbare Ton und das geordnete Tonsystem sind erst womit der Komponist schafft, nicht was er schafft. Wie Holz und Erz nur „Stoff“ waren für den Ton, so ist der Ton nur „Stoff“ (Material) für die Musik. Es gibt noch eine dritte und höhere Bedeutung von „Stoff,“ Stoff im Sinn des behandelten Gegenstandes, der dargestellten Idee, des Sujets. Woher nimmt der Komponist diesen Stoff? Woher erwächst einer bestimmten Tondichtung der Inhalt, der Gegenstand, welcher sie als Individuum hinstellt und von andern unterscheidet?

Die Poesie, die Malerei, die Skulptur haben ihren unerschöpflichen Quell von Stoffen in der uns umgebenden Natur. Der Künstler findet sich durch irgend ein Naturschönes angeregt, es wird ihm Stoff zu eigener Hervorbringung.

In den bildenden Künsten ist das Vorschein der Natur am auffallendsten. Der Maler könnte keinen Baum, keine Blume zeichnen, wenn sie nicht schon in der äußern Natur vorgebildet wären; der Bildhauer keine Statue, ohne die wirkliche Menschengestalt zu kennen und zum Muster zu nehmen. Dasselbe gilt von erfundenen Stoffen. Sie können nie im strengen Sinn „erfunden“ sein. Besteht nicht die „ideale“ Landschaft aus Felsen, Bäumen, Wasser und Wolkenzügen, lauter Dingen die in der Natur vorgebildet sind? Der Maler kann nichts malen, was er nicht gesehen und genau beobachtet hat. Gleichviel ob er eine Landschaft malt, oder ein Genrebild, ein Historiengemälde erfindet. Wenn uns Zeitgenossen einen „Achilles“ „Egmont“ malen, so haben sie ihren Gegenstand nie wirklich gesehen, aber für jeden Bestandtheil desselben müssen sie das Vorbild genau der Natur entnommen haben. Der Maler muß nicht diesen Mann, aber er muß viele Männer gesehen haben, wie sie sich bewegen, gehen, stehen, beleuchtet werden, Schatten werfen; der größte Vorwurf wäre gewiß die Unmöglichkeit oder Naturwidrigkeit seiner Figuren.

Dasselbe gilt von der Dichtkunst, welche ein noch weit größeres Feld naturschöner Vorbilder hat. Die Menschen und ihre Handlungen, Gefühle, Schicksale, wie sie uns durch eigene Wahrnehmung oder durch Tradition (— denn auch diese gehört zu dem Vorgefundenen, dem Dichter Darge—) gebracht werden, sind Stoff für das bethene Gedicht, die Tragödie, den Roman. Der Dichter kann keinen Sonnenaufgang, kein Schneefeld beschreiben, keinen Gefühlszustand schildern, keinen Bauer, Soldaten, Geizigen, Verliebten auf die Bühne bringen, wenn er nicht die Vorbilder dazu in der Natur gesehen und studirt oder richtige Traditionen so in seiner Phantasie belebt hat, daß sie die unmittelbare Anschauung ersetzen.

Stellen wir nun diesen Künsten die Musik entgegen, so erkennen wir, daß sie ein Vorbild, einen Stoff für ihre Werke nirgend vorfindet.

Es gibt kein Naturschönes für die Musik.

Dieser Unterschied zwischen der Musik und den übrigen Künsten (— nur die Baukunst findet gleichfalls kein Vorbild in der Natur —) ist tiefgehend und folgerungsreich.

Das Schaffen des Malers, des Dichters ist ein stetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen, — etwas Nachzumusiziren gibt es in der Natur nicht. Die Natur kennt kein Rondo, keine Sonate, keine Ouverture. Wohl aber Landschaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerspiele. Der Aristotelische Satz von der Naturnachahmung in der Kunst, welcher noch bei den Philosophen des vorigen Jahrhunderts gang und gäbe war, ist längst berichtigt, und bedarf, bis zum Ueberdruß abgedroschen, hier keiner weiteren Erörterung. Nicht sklavisch nachbilden soll die Kunst die Natur, sie hat sie umzubilden. Der Ausdruck zeigt schon, daß vor der Kunst etwas da sein mußte, was umgebildet wird. Dies ist eben das von der Natur dargebotene Vorbild, das Naturschöne. Der Maler findet sich von einer reizenden Landschaft, einer Gruppe, einem Gedicht, der Dichter von einer historischen Begebenheit, einem Erlebnis, zur künstlerischen Darstellung dieses Vorgefundenen veranlaßt. Bei welcher Naturbeobachtung könnte aber

der Tonsetzer jemals ausrufen: das ist ein prächtiges Vorbild für eine Ouverture, eine Symphonie! Der Komponist kann gar nichts umbilden, er muß alles neu erschaffen. Was der Maler, der Dichter in Betrachtung des Naturschönen findet, das muß der Komponist durch Konzentration seines Innern herausarbeiten. Er muß der guten Stunde warten, wo es in ihm anfängt zu singen und zu klingen: da wird er sich versenken und aus sich heraus etwas schaffen, was in der Natur nicht seines Gleichen hat und daher auch, ungleich den andern Künsten, geradezu nicht von dieser Welt ist.

Es unterliegt keineswegs eine partielle Begriffsbestimmung, wenn wir zu dem „Naturschönen“ für den Maler und Dichter den Menschen hinzu rechneten, für den Musiker hingegen den kunstlos aus der Menschenbrust quellenden Gesang verschwie-

gen. Der singende Hirte ist nicht Objekt sondern schon Subjekt der Kunst. Besteht sein Lied aus meßbaren, geordneten, wenn noch so einfachen Tonfolgen, so ist es ein Produkt des Menschengenies, ob es nun ein Hirtenjunge erfunden hat, oder Beethoven.

Wenn, daher ein Komponist wirkliche Nationalmelodien benützt, so ist dies kein Naturschönes, denn man muß bis zu Einem zurückgehen, der sie erfunden hat, — woher hatte sie dieser? Fand er ein Vorbild dafür in der Natur? Dies ist die berechtigte Frage. Die Antwort kann nur verneinend lauten. Der Volksgesang ist kein Vorgefundenes, kein Naturschönes, sondern die erste Stufe wirklicher Kunst, naive Kunst. Er ist für die Tonkunst eben so wenig ein von der Natur erzeugtes Vorbild als die mit Kohle an Wachtstuben und Schüttdöden geschmierten Blumen oder Soldaten natürliche Vorbilder für die Malerei sind. Beides ist menschliches Kunstprodukt. Für die Kohlenfiguren lassen die Vorbilder in der Natur sich nachweisen, für den Volksgesang nicht; man kann nicht hinter ihn zurückgehen.

Zu einer sehr gangbaren Verwirrung gelangt man, wenn man den Begriff des „Stoffs“ für die Musik in einem angewandten höheren Sinn nimmt und darauf hinweist, daß Beethoven wirklich eine Ouvertüre zu Egmont oder — damit das Wörtchen „zu“ nicht an dramatische Zwecke mahne, — eine Musik „geschrieben hat, Egmont Berlioz's „König Lear Mendelssohn's „Haben Melusina diese Erzählungen, fragt man, dem Tondichter nicht ebenso den Stoff geliefert, als dem Dichter? Keineswegs. Dem Dichter sind diese Gestalten wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Komponisten bieten sie bloß Anregung und zwar poetische Anregung. Das Naturschöne für den Tondichter müßte ein Hörsein, wie es für den Maler ein sichtbares, Bares für den Bildhauer ein greifbares ist. Nicht die Gestalt Egmont's, nicht seine Thaten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beethoven'schen Ouvertüre, wie dies im Bilde „Egmont“ oder im Drama „Egmont“ der Fall. Der Inhalt der Ouvertüre sind Tonreihen, welche der Komponist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Sie sind ganz unabhängig und selbstständig von der Vorstellung „Egmont“, mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tondichters in Zusammenhang bringt. Dieser Zusammenhang aber ist so willkürlich, daß niemals ein Hörer der Musik auf deren angeblichen Gegenstand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie im Vorhinein die bestimmte Richtung oktroyirte. großartige Berlioz's Ouvertüre hängt mit der Vorstellung „König Lear“ eben so wenig nothwendig zusammen, als ein Strauß'scher Walzer. Man kann dies nicht scharf genug aussprechen, da hierüber die irrigsten Anschauungen allgemein sind. Erst mit dem Augenblick erscheint der Strauß'sche Walzer der Vorstellung „König Lear“ widerstrebend, die Berlioz'sche Ouvertüre hingegen ihr entsprechend, wo wir diese Musiken mit jener Vorstellung vergleichen. Allein eben zu dieser Vergleichung existirt kein innerer Anlaß, sondern nur eine ausdrückliche Nothigung vom Autor. Durch eine bestimmte Ueberschrift werden wir zur Vergleichung des Musikstückes mit einem außer ihm stehenden Objekt genöthigt, wir müssen es mit einem bestimmten Maßstab messen, welcher nicht der musikalische

Man darf dann vielleicht sagen: Beethoven's Ouvertüre „sei zu wenig großartig Prometheus für diesen Vorwurf. Allein nirgend kann man ihr von Innen her beikommen, nirgend ihr eine musikalische Lücke oder Mangelhaftigkeit nachweisen. Sie ist vollkommen, weil sie ihren musikalischen Inhalt vollständig ausführt; ihr dichterisches Thema analog auszuführen ist eine zweite, ganz verschiedene Forderung. Diese entsteht und verschwindet mit dem Titel. Ueberdies kann solcher Anspruch an ein Tonwerk mit bestimmter Ueberschrift nur auf gewisse charakteristische Eigenschaften lauten: daß die Musik erhaben, düster oder niedlich, froh klinge, von einfacher Exposition zu gewaltigem Ringen, endlich zu betrübtem oder freudigem Abschluß sich entwickle u. s. w. An die Dichtkunst oder Malerei stellt der Stoff die Forderung einer bestimmten, konkreten Individualität, nicht bloßer Eigenschaften. Darum wäre es recht wohl denkbar, daß Beethoven's Ouvertüre zu „Egmont“ allenfalls „Wil-

helm Tell“ oder „Jeanne d'Arc“ überschrieben sein könnte. Das Drama Egmont, das Bild Egmont lassen höchstens die Verwechslung zu, daß dies ein anderes Individuum in den gleichen Verhältnissen, nicht aber daß es ganz andere Verhältnisse sind. Man könnte einwenden, daß ja auch die bildenden Künste uns die bestimmte, historische Person nicht zu geben vermögen, und wir die gemalte oder gemeißelte Gestalt nicht als dieses Individuum erkennen würden, bräuchten wir nicht die Kenntniß des Historisch- Thatsächlichen hinzu. Ohne solche Vorkenntniß könnte Niemand aus jener klassischen Gruppe entnehmen, daß es gerade und seine Laokoon Söhnesind, welche sie darstellt. Diese bestimmten Individuen kann nur der Dichter vorführen, weil nur ihm das Mittel der Sprache zu Gebote steht. Der Maler oder Bildhauer aber zeigt uns doch unverkennbar einen Mann und zwei Jünglinge, von diesem Alter die Aussehne, sem dieser Tracht, ihre Stellungen und schmerzverzogenen Mienen deuten unverkennbar auf körperliche Qual, die sie umwindenden Schlangen sind die zweifellose Ursache dieses Kampfes. Dies Alles ist klar, unzweifelhaft, sichtlich, erzählbar, — ob nun der Mann Laokoon hieße, oder anders. Was die Muunter dem Titel „sik Laokoon“ geben kann, sind nicht etwa Laokoons Gefühle, oder überhaupt die Gefühle eines Mannes in dieser Situation, sondern: Moll-Themen, verminderte Septim-Akkorde, Tremolo u. dgl., kurz musikalische Elemente, welche eben so gut Weib als Kind, geistigen wie Körperschmerz, Bisse von Schlangen oder von Eifersucht, Rache oder Reue, kurz Alles Erdenkliche bedeuten können, wenn man schon das Tonstück etwas will bedeuten lassen. Wer erinnert sich nicht der entscheidenden Klarheit, mir welcher nachweist, Lessing was der Dichter und was der bildende Künstler aus der Geschichte des Laokoon zu machen vermag. Vom Musiker lesen wir Nichts. Ganz begreiflich, denn das ist es eben, was er aus dem Laomachen kann. koon

Man erräth, wie eng das Verhältniß der Musik zum Naturschönen mit der ganzen Frage von ihrem Inhalt zusammenhängt.

Noch einen Einwand wird man aus der musikalischen Literatur herholen, um der Musik ein Naturschönes zu vindizieren. Beispiele nämlich, daß Tonsetzer aus der Natur nicht bloß den poetischen Anlaß geschöpft (wie in obgenannten Historien), sondern wirklich hörbare Aeußerungen ihres Tonlebens nachgebildet haben: der Hahnenruf in Haydn's Jahreszeiten, Kuckuk, Nachtigall und Wachtelschlag in Spohr's „Weihe der Töne“ und Beethoven's Pastoral-. Allein wenn wir gleich diese Nachah Symphoniemengen hören und in einem musikalischen Kunstwerk hören, so haben sie doch darin keine musikalische Bedeutung, sondern eine poetische. Es soll uns der Hahnenschrei nicht als schöne Musik oder überhaupt als Musik vorgeführt werden, sondern nur der Eindruck zurückgerufen, welcher mit jener Naturerscheinung zusammenhängt. Allgemein bekannte Stichwörter, Citate, sind es, welche uns erinnern: Es ist früher Morgen, laue Sommernacht, Frühling. Ohne diese beschreibende Tendenz hat nie ein Komponist Naturstimmen zu wirklich musikalischen Zwecken verwenden können. Ein Thema können alle Naturstimmen der Erde zusammen nicht hervorbringen, eben weil sie keine Musik sind, und sehr bedeutungsvoll erscheint es, daß die Tonkunst von der Natur nur Gebrauch machen kann, wenn sie in die Malerei pfuscht.